

El niño espectador

Por Nora Lía Sormani

El teatro se hace entre los que están abajo
y los que están arriba del escenario.
Si el barrilete vuela, si se produce el hecho
de comunión es porque se hizo de a dos,
no lo puede hacer solamente
el actor, sin el público.
Alfredo Alcón

Nos referiremos aquí exclusivamente a las relaciones del niño con el texto espectacular y dejaremos de lado por un tiempo las referencias al lector infantil. De todas formas, muchas de las observaciones que haremos a continuación son válidas también para el texto dramático.

Sin convivio no hay teatro. De allí que podamos reconocer en él el principio de la teatralidad. En ese encuentro de presencias hay un tercer momento que corresponde al espacio de expectación, denominado por Jorge Dubatti «acontecimiento expectatorial».

En el teatro infantil, sin espectadores, es decir sin niños, tampoco hay teatro. En su actividad como espectadores, los niños tienen una conducta diferente

a la de los adultos.

Si bien los niños conforman una mayoría de público, a los espectáculos infantiles concurren también adultos -los padres, abuelos, tíos, hermanos y docentes que los acompañan-. Es decir que, a pesar de que el destinatario principal es el niño, el público que asiste al convivio es de todas las edades. Este es un desafío para el teatrista, quien debe crear puestas en escena atractivas tanto para el pequeño como para el adulto.

El niño, bullicioso e inquieto, se forma como espectador de teatro a medida que asiste a los espectáculos, cada vez que cumple el rol de público y participa del acontecimiento expectatorial. En sus primeras incursiones, concurre espontáneamente, con la misma predisposición con la que va al club o a una fiesta. En principio,

no participa de las «reglas» propias del convivio porque no las conoce y es ingenuo respecto de cuál debe ser su comportamiento durante la función. El niño que recién asiste al teatro no tiene conciencia de la convención teatral, de que en la escena se funda un mundo paralelo al mundo y que él es un receptor de ese «otro» mundo ficcional. Por eso, cree que está en convivio con las criaturas del mundo poético, no tiene conciencia de su condición de espectador, vive el acto poético - la obra- como parte del mundo real.



Porque la conciencia del carácter de la expectación es un saber adquirido en los espectadores avisados y cultos y, por el contrario, sucede entre los niños y los espectadores adultos ingenuos que no haya distinción entre el arte y la vida. Muchos testimonios dan cuenta de esta ingenua difusión de los límites entre la vida y el arte. Un caso paradigmático es cuando el niño alienta a voces al protagonista en sus acciones, le advierte de los peligros o cuando agrede al malo desde la platea y entra en diálogo con él como si su ser aconteciera

en el mismo plano de realidad en el que él se ubica. Compenetrado con lo que sucede en el escenario, no distingue la condición de mundo de ficción, el paso del acontecimiento convivial al poético. Esto varía mucho, por supuesto, según las edades y la capacidad afectiva y cognitiva de cada niño y sucede porque los niños tienen mayor disponibilidad para la puesta en suspenso de la incredulidad.

Constantin Stanislavski, en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador*

de la vivencia escribe:

«Les relataré un caso que ilustra muy bien la relación del espectador con la escena. En una función vespertina para niños de *El pájaro azul*, durante el juicio de los niños por árboles y animales sentí en la oscuridad que alguien me daba codazos. Era un niño de unos diez años. 'Dígale que el Gato está escuchando. Se ha escondido, pero puedo verlo!', susurró con una emocionada voccecita infantil, asustado por la suerte de Titil y Mitil. No conseguí tranquilizarlo, el pequeño se deslizó hacia el escenario y a través de las candilejas empezó a prevenir a las actrices que representaban a los niños del peligro que las amenazaba. ¿No es ésta una respuesta del espectador?».

Stanislavski se refiere claramente a esta condición del espectador infantil, que se irá modificando con el tiempo.

¿Cuáles son las convenciones esperadas en el adulto?

- Hacer silencio cuando se apagan las luces, es decir, cuando se inicia el acontecimiento poético
- Participar y compenetrarse con la obra desde la expectación, con la conciencia de que lo que sucede en escena

es autónomo, pertenece al universo de lo poético y cualquier tipo de participación desde la platea, no lo va a modificar.

El comportamiento del niño en las salas es muy valioso porque, a medida que se va formando, mantiene ciertos rasgos de aquella primera conducta ingenua y genera una nueva: un juego por el que entra y sale de la ficción constantemente y con mucha facilidad. Eso lo hace más activo, perceptivo y desenvuelto que el espectador adulto.

El niño espectador evoluciona: desde su desconocimiento del estatuto ficcional del mundo poético que le propone la puesta en escena, hasta un «juego» muy hábil según el cual se deja «tomar» por el acontecimiento poético, pero a la vez se escabulle de él para seguir participando del convivio con el resto de los espectadores. Instaura un tipo de participación muy particular. Esto explica la respuesta tan apasionada y ruidosa de los alumnos en las funciones escolares: cada uno de ellos se compenetra con el espectáculo e, inmediatamente, se sigue interrelacionando con sus compañeros.

Los grandes creadores de la escena infantil defienden un teatro para formar espectadores y combaten aquellos entretenimientos,



tan de moda durante muchos años, que exigen una participación compulsiva y homogénea a partir de una rutina de actividades especialmente provocadas. Espectáculos cuyo eje principal es hacer aplaudir a los niños al ritmo de la música, repetir o completar frases, contestar preguntas, o hacer determinadas muecas o mohines ante alguna situación. Estos entretenimientos descalifican al espectador, porque lo incentivan a un tipo de respuesta automática y masiva, no autónoma. Nos referimos al famoso: «¿Les gustó?»-que dice el actor, y cuando el público responde, los alienta a un: «¡Más fuerte!».

Ariel Bufano expresó su rechazo a este tipo de obras como un principio fundamental de su teatro:

«Queremos que el niño se sienta espectador. Que vea el espectáculo desde la platea. El recurso del diálogo es una tradición que quisimos evitar. Respetamos sobre todo su mundo lúdico. Estimamos que los niños deben ser espectadores. No pueden ser intérpretes de teatro ni aprender textos de memoria».

También Sarah Bianchi opinó:

«El teatro no es una fiesta infantil cumpleañosera ni el aula de una escuela: pretender transformarlo en una u otra cosa es desvirtuar su esencia más pura. Nunca será suficiente insistir en que es siempre y por sobre todo, simplemente teatro».

El mejor de los críticos

El niño formado como espectador es un receptor ideal desde el momento en que no se somete a ningún tipo de preconcepto o prejuicio respecto de la obra que va a disfrutar. Bruno Bettelheim y Karen Zelan, en *Aprender a leer*, destacan que el niño es un receptor fundamentalmente emocional y por eso creemos que se entrega de manera tan apasionada a aquello que espera.

Lo afirma el director y teórico Peter Brook en su libro *La puerta abierta*:

«Un público compuesto por niños es el mejor de los críticos; los niños no tienen ideas preconcebidas, se interesan inmediatamente o se aburren con igual rapidez, y se dejan llevar por los actores o se impacientan».

También lo observó con lucidez Sarah Bianchi:

«Empresa de gran responsabilidad es presentarse ante una platea infantil, ávida de penetrar el misterio que se esconde tras el telón, dispuesta a entregarse a miles de posibilidades y juegos diferentes, pero al mismo tiempo, tan pura y abierta como honesta para recibir en sus manifestacio-

nes de aprobación, rechazo o indiferencia».

Teatro y juego, el mismo punto de partida

Creemos que los niños están naturalmente capacitados para disfrutar del teatro por los vínculos estrechos que existen entre el teatro y el juego. Yuri Lotman en *La estructura del texto artístico* afirma:

«El teatro, como el juego, prepara al niño para la vida adulta, lo ayuda aceptar lo incambiable y a buscar con sus propios medios las soluciones a los problemas de la vida diaria».

La mayoría de los teóricos y docentes teatrales parten del juego para sus clases de teatro. Roberto Vega, destacado especialista en teatro y educación, autor del libro *El juego teatral, aporte a la transformación educativa*, entre muchos otros títulos, en *Pequeño explorador y otras historias* hace hincapié en este vínculo tan particular porque considera que:

«En el teatro para niños, el juego y el placer, como en toda actividad creativa, no tienen que estar ausentes».

Ya definimos al teatro. Aho-

ra definiremos el juego como una actividad de carácter lúdico, carente de un fin concreto y condicionada biológicamente, en la que la fantasía desempeña un papel importante.

El psicoanalista Donald W. Winnicott, en *Jeu et réalité*, afirma que se trata de una actividad de sublimación relacionada con el bebé, cuando éste debe hacer un duelo por las primeras ausencias de la madre. Winnicott habla de un área transicional, una zona franca, un espacio psíquico que el niño inaugura entre él y la madre. En ese espacio de juego, el niño se apodera de los objetos que se le proponen —los juguetes—, con el tiempo, de los objetos culturales. Los objetos así investidos simbolizan la unión de la madre y el niño, aunque estén separados. Según la investigadora Michel Petit, en ese espacio el niño va a construir los «esbozos de su emancipación» donde se elabora su posición de sujeto. El juego supone una zona apacible y objetos librados a la imaginación. A diferencia de la realidad, que le exige atención y tensión, el juego le permite al niño habitar un mundo gratuito, optativo, que simula lo real pero sin su urgencia y la presión de las censuras sociales, de ahí el sentimiento de relajación, de alegría y de facilidad que implica. Esta misma sensación la experi-

menta el niño con el teatro.

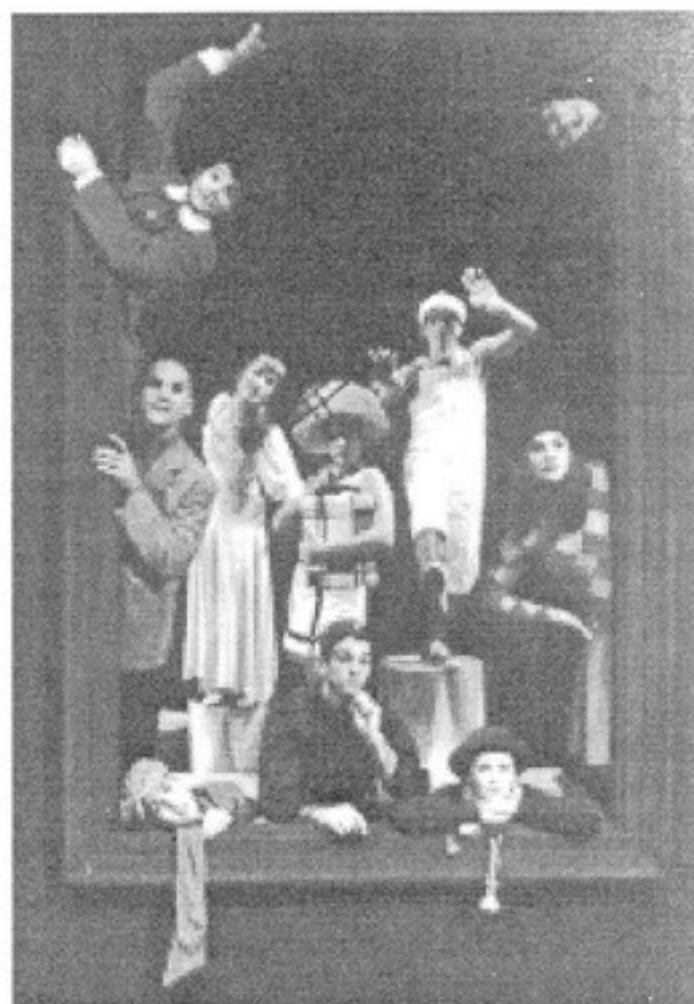
Como lo sugiere Winnicott, con el tiempo los seres humanos reemplazan los juguetes y elementos del juego por objetos culturales. Es decir, en nuestros términos, por el acontecimiento poético que produce el teatro. De esta manera, el niño está naturalmente entrenado para el juego y, por lo tanto, también lo está para captar el acontecimiento poético que ofrece el teatro o cualquier otra rama de las artes. Y, de la misma manera, está capacitado para vivirlo con relajación, alegría e intensidad

Sus diferencias

- El teatro es un fenómeno expectado por el niño, mientras que el juego es producido por el mismo sujeto, el pequeño es el propio generador de sus juegos. Aclaramos que nos referimos al juego espontáneo y no a los juegos reglados, ya elaborados y que el niño aprende a jugar por convención.
- El teatro transcurre en el espacio del mundo externo y desde allí se instala en la imaginación del niño. Según Winnicott, con el juego no sucede lo mismo.

«El jugar tiene un lugar y un tiempo. No se encuentra 'adentro' según acepción alguna de esta palabra. Tampoco está 'afuera', es decir, no forma parte del mundo repudiado, el no-yo, lo que el individuo ha decidido reconocer (con gran dificultad y aún con dolor) como verdaderamente exterior, fuera del alcance del dominio mágico... Su precariedad se debe a que se desarrolla en el límite teórico entre lo subjetivo y lo que se percibe de manera objetiva».

- En el teatro hay acontecimiento poético, un universo de ficción paralelo a la realidad. El juego acontece en nuestra realidad inmediata.
- En el teatro hay expectación, en cambio, en el juego hay participación, es decir, que se trata de una actividad parateatral.
- En el teatro hay siempre un propósito concreto. En el juego no siempre lo hay.
- El teatro tiene sus reglas y convenciones. El juego infantil, especialmente el de los pequeños, tiene reglas arbitrarias o susceptibles de ser modificadas con facilidad.
- El teatro no es una actividad solitaria, el juego puede



ser experimentado por una sola persona.

- El teatro se basa prioritariamente en la construcción de personajes, en el juego esto no es indispensable.

Cada vez que asiste al teatro, el niño se pone en contacto con los mundos poéticos creados por los artistas. La obra enriquece al niño, porque le ofrece un universo imaginario externo a él que se suma y se funde con su propio juego interno. Nadie pondría en duda el carácter beneficioso del juego para los niños. Lo mismo pensamos de los textos espectaculares.

Nora Lía Sormani. Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Especialista en estudios sobre teatro, literatura y cultura para niños y jóvenes. Recibió el Premio Pregonero de la Fundación El Libro. Colaboradora de diferentes medios, autora de trabajos sobre la especialidad. Integra el equipo de investigadores del Área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación y dirige el Área de Estudios de Teatro Infantil del Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT, Centro Cultural Rojas, UBA).

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. *Teatro latinoamericano para niños* (ed. JARAMILLO, María Mercedes), Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, 2002.
- A.A.V.V. *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002). Micropoéticas II* (coord.: DUBATTI, Jorge), Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2003.
- ALCON, Alfredo. «El actor y el espectador». Entrevista de Jorge DUBATTI, En: *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, año I, N. 1, Buenos Aires, noviembre 2003, pp. 12-15.
- BASHEVIS SINGER, Isaac. «¿Son los niños los mejores críticos literarios?» En: *Revista CLIJ*, Barcelona, noviembre 1989.
- BARTHES, Roland. *El placer del texto*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI, 1974.
- BERNARDO, Mane. *Antología de obras de títeres y teatro*, Buenos Aires, Editorial Latina, 1986.
- BETTELHEIM, Bruno y Karen ZELAN. *Aprender a leer*, Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1983.
- BOBES NAVES, María del Carmen, comp. *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- BROOK, Peter. *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 1994.
- CASAS, Ferrán. *Infancia: Perspectivas psicosociales*, Madrid, Paidós, 1998.
- CERVERA, Juan. «Teatro en el aula». En: *Revista CLIJ*, Barcelona, junio 1991.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- DORIA, Santiago. «Prepotencia de trabajo». En: *Clarín Espectáculos*, lunes 19 de enero de 2004, p. 4.
- DeMAUSE, Lloyd. *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza, 1982.
- DIAZ RÖNNER, María Adelia. «La literatura infantil: de 'menor' a 'mayor'», en Noé JITRIK, dir., *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11: *La narración gana la partida* (Elsa Drucaroff, dir.), Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 311-331.

- DUBATTI, Jorge, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- DUBATTI, Jorge, *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1985.
- FERAL, Josette. «El texto espectacular: la escena y su texto». En: *Itinerarios. Revista de Literatura y Artes*, n. 2, 1999.
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992
- GARCIA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Piados, 1999.
- IMAGINARIA. Revista Quincenal de Literatura Infantil y Juvenil. Soporte virtual.
- JESUALDO. *La literatura infantil*, Buenos Aires, Losada, 1982.
- KOWZAN, Tadeusz. «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo». En: ADORNO, Theodor y otros, *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Avila Editores, 1992.
- LOTMAN, Yuri. *La estructura del texto artístico*, Trad.: Victoria Imbert, Madrid, Istmo, 1982.
- MEDINA, Pablo. *Javier Villafañe. Antología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- MIDON, Hugo. «El laberinto de la creación». En: *Palos y Piedras. Revista de Política Teatral*, año I, N. 1, Buenos Aires, noviembre 2003, pp. 46-49.
- MONTES, Graciela, *El corral de la infancia* (nueva edición), México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MONTES, Graciela, *La frontera indómita*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- PARMEGLIANI, Claude-Anne. *Lecturas, libros y bibliotecas para niños*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1997.
- PATTE, Gèneviève. Fragmento de su conferencia en la Feria del Libro Infantil y Juvenil. En: *La Mancha. Papeles de Literatura Infantil y Juvenil*, Buenos Aires, n. 11.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Piados Comunicación, 1980.
- PETIT, Michèle. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999
- PIKOUCH, Natalia. «La literatura infantil como medio de socialización». En: *Hojas de lectura*, Bogotá, no. 6, septiembre 1990.
- RODRIGUEZ, Antonio Orlando. *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*, Bogotá, CERLALC, 1995.
- ROTHKOPF, Margarita. *Teatro infantil*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, Colección Biblioteca Billiken, 1944.
- SALDAÑA, Excilia. «Cubania y universalidad en Dora Alonso». En: *En julio como*

- en enero, La Habana, no. 7, agosto, 1988.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
 - SILVEYRA, Carlos. *Literatura para no lectores. La literatura y el nivel inicial*, Rosario, Homo Sapiens, 2002.
 - SORIANO, Marc. *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de sus grandes temas*, Trad.: Graciela Montes, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.
 - SORMANI, Nora Lía. «Pioneros y maestros». En: *Chicos a escena. Teatro al Sur. Revista Latinoamericana*, n. 14, Edición Especial IV, abril de 2000.
 - SORMANI, Nora Lía, «Hacia una definición del teatro infantil en Buenos Aires en la postdictadura (1983-2003)», en AAVV., *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas/Atuel, 2003, pp. 218-229 y bibliografía en p. 283.
 - SORMANI, Nora Lía, Mesa redonda sobre teatro infantil: Ruth Mehl, María Inés Falconi, Marcelo Katz y Martín Joab, coordinación de N. L. Sormani, *Revista Picadero*, Instituto Nacional del Teatro, n. 9 (2003).
 - SUAREZ, Patricia. *Cómo y qué leer para escribir*, Rosario, Homo Sapiens, 2002.
 - STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Barcelona, Alba Editorial, 2003.
 - TOURNIER, Michel. «¿Existe la literatura infantil?». En: *El universo de la literatura infantil*, Correo de la Unesco, junio de 1982.
 - UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1993.
 - VEGA, Roberto, *Teatro en la educación*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.
 - VEGA, Roberto, *Pequeño explorador y otras historias*, Buenos Aires, Ameghino, 1999.
 - VEGA, Roberto, «El juego teatral como herramienta didáctica». Entrevista con María Eugenia Di Luca. En: *Educared Argentina*. Sin fecha.
 - VILLAFANE, Javier. *El gallo pinto. Canciones ilustradas por niños*, Buenos Aires, Editorial Huarpes, 1947.
 - VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa (Canadá), Girol Books, 1991.
 - WINNICOTT, Donald W. *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1981. Ediciones en español: *Realidad y Juego*, Barcelona, Gredos, 1982 y Gedisa, 1992.